CAPÍTULO I
Da poesia e da imitação segundo os meios, o objeto e o modo de imitação

Nosso propósito é abordar a produção poética em si mesma e em seus diversos gêneros, dizer qual a função de cada um deles, e como se deve construir a fábula visando a conquista do belo poético; qual o número e natureza de suas (da fábula) diversas partes, e também abordar os demais assuntos relativos a esta produção. Seguindo a ordem natural, começaremos pelos pontos mais importantes.

2. A epopéia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação.

3. Contudo há entre estes gêneros três diferenças: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar.

4. Assim como alguns fazem imitações em modelo de cores e atitudes —uns com arte, outros levados pela rotina, outros com a voz –, assim também, nas artes acima indicadas, a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto.

5. Apenas a aulética e a citarística utilizam a harmonia e o ritmo, mas também o fazem algumas artes análogas em seu modo de expressão; por exemplo, o uso da flauta de Pã.

6. A imitação pela dança, sem o concurso da harmonia, tem base no ritmo; com efeito, é por atitudes rítmicas que o dançarino exprime os caracteres, as paixões, as ações.

7. A epopéia serve-se da palavra simples e nua dos versos, quer mesclando metros diferentes, quer atendo-se a um só tipo, como tem feito até ao presente.

8. Carecemos de uma denominação comum para classificar em conjunto os mimos de Sófron (1) e de Xenarco, (2)

9. as imitações em trímetros, em versos elegíacos ou noutras espécies vizinhas de metro.

10. Sem estabelecer relação entre gênero de composição e metro empregado, não é possível chamar os autores de elegíacos, ou de épicos; para lhes atribuir o nome de poetas, neste caso temos de considerar não o assunto tratado, mas indistintamente o metro de que se servem.

11. Não se chama de poeta alguém que expôs em verso um assunto de medicina ou de física! Entretanto nada de comum existe entre Homero e Empédocles,(3) salvo a presença do verso. Mais acertado é chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, fisiólogo.

12. De igual modo, se acontece que um autor, empregando todos os metros, produz uma obra de imitação, como fez Querémon(4) no *Centauro*, rapsódia em que entram todos os metros, convém que se lhe atribua o nome de poeta. É assim que se devem estabelecer as definições nestas matérias.

13. Há gêneros que utilizam todos os meios de expressão acima indicados, isto é, ritmo, canto, metro; assim procedem os autores de ditirambos(5), de nomos(6), de tragédias, de comédias; a diferença entre eles consiste no emprego destes meios em conjunto ou em separado.

14. Tais são as diferenças entre as artes que se propõem a imitação.

CAPÍTULO II
Diferentes espécies de poesia segundo os objetos imitados

Como a imitação se aplica aos atos das personagens e estas não podem ser senão boas ou ruins (pois os caracteres dispõem-se quase nestas duas categorias apenas, diferindo só pela prática do vício ou da virtude), daí resulta que as personagens são representadas melhores, piores ou iguais a todos nós.

2. Assim fazem os poetas: Polignoto(7) pintava tipos melhores; Páuson(8), piores; e Dionísio(9), iguais a

nós.

3. É evidente que cada uma das imitações de que falamos apresentará estas mesmas diferenças, e também alguns aspectos exclusivos delas, porém inseridos na classificação exposta.

4. Assim na dança, na aulética, na citarística, é possível encontrar estas diferenças;

5. e também nas obras em prosa, nos versos não cantados. Por exemplo, Homero pinta o homem melhor do que é; Cleofonte(10), tal qual é; Hegémon de Tasso(11), o primeiro autor de paródias, e Nicócares(12), em sua *Delíade*, o pintam pior.

6. O caráter da imitação também existe no ditirambo e nos nomos, havendo neles a mesma variedade possível, como em *Os persas* e *Os ciclopes* de Timóteo(13) e Filóxeno.(14)

7. É também essa diferença o que distingue a tragédia da comédia: uma se propõe imitar os homens, representando-os piores; a outra os torna melhores do que são na realidade.

CAPÍTULO III
Diferentes espécies de poesia segundo a maneira de imitar

Existe uma terceira diferença em relação à maneira de imitar cada um dos modelos.

2. Com efeito, é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações e numa simples narrativa, seja pela introdução de um terceiro personagem, como faz Homero, seja insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outro personagem, ou ainda apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem as ações elas próprias.

3. A imitação é realizada segundo esses três aspectos, como dissemos no princípio, a saber: os meios, os objetos, a maneira.

4. Sófocles(15), por um lado, imita à maneira de Homero, pois ambos representam homens melhores; entretanto ele também imita à maneira de Aristófanes,(16) visto ambos apresentarem a imitação usando personagens que agem perante os espectadores.. Daí que alguns chamem a essas obras dramas, porque fazem aparecer e agir as próprias personagens.

5. Disto procede igualmente que os dórios atribuem a si a invenção da tragédia e da comédia; e os megarenses também se arrogam a invenção da comédia, como fruto de seu regime democrático; e além desses, também os sicilianos se acham inventores da comédia, por serem compatriotas do poeta Epicarmo(17), que viveu muito antes de Crônidas(18) e de Magnete(19). A criação da comédia é também reclamada pelos peloponésios, que invocam os nomes usados para denominá-la com palavras de seu dialeto, para argumentar ser esta a razão por que a comédia é invenção deles.

6. Pretendem que entre eles a aldeia se chama *cvma*, enquanto os atenienses a denominam *dhmoz* , donde resulta que os comediantes derivam o nome da comédia, não do verbo *cwmazeiu* (celebrar uma festa com danças e cantos), mas de outro fato: por serem desprezados na cidade, eles andam de aldeia em aldeia. Quanto ao verbo agir, que entre eles se diz *drau*, os atenienses exprimem-no por *pratteiu*.

7. É bastante o dito, sobre as diferenças da imitação, quanto a seu número e natureza.

Capítulo IV
Origem da poesia. Seus diferentes gêneros.

Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia.

2. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer.

3. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas representações mais exatas. Tal é, por exemplo, o caso dos mais repugnantes animais e dos cadáveres.

4. A causa é que a aquisição de um conhecimento arrebata não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem tal satisfação durante muito tempo.

5. Os seres humanos sentem prazer em olhar para as imagens que reproduzem objetos. A contemplação delas os instrui, e os induz a discorrer sobre cada uma, ou a discernir nas imagens as pessoas deste ou daquele sujeito conhecido.

6. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou o colorido, ou alguma outra causa do mesmo gênero.

7. Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são parte do ritmo), nas primeiras idades os homens mais aptos por natureza para estes exercícios foram aos poucos criando a poesia, por meio de ensaios improvisados.

8. O gênero poético se dividiu em diferentes espécies, consoante o caráter moral de cada sujeito imitador. Os espíritos mais propensos à gravidade reproduziram as belas ações e seus realizadores; os espíritos de menor valor voltaram-se para as pessoas ordinárias a fim de as censurar, do mesmo modo que os primeiros compunham hinos de elogio em louvor de seus heróis.

9. Dos predecessores de Homero, não podemos citar nenhum poema do gênero cômico, se bem que deve ter havido muitos.

10. Possuímos, feito por Homero, o *Margites*(20) e obras análogas deste autor, nas quais o metro iâmbico [U —] é o utilizado para tratar esta espécie de assuntos. Por tal razão, até hoje a comédia é chamada de iambo, visto os autores servirem-se deste metro para se insultarem uns aos outros (*icmbize iu*).

11. Houve portanto, entre os antigos, poetas heróicos e poetas satíricos.

12. Do mesmo modo que Homero foi sobretudo cantor de assuntos sérios (ele é único, não só porque atingiu o belo, mas também porque suas imitações pertencem ao gênero dramático), foi também ele o primeiro a traçar as linhas mestras da comédia, distribuindo sob forma dramática tanto a censura como o ridículo. Com efeito, o *Margites* apresenta analogias com o gênero cômico, assim como a *Ilíada* e a *Odisséia* são do gênero trágico.

13. Quando surgiram a tragédia e a comédia, os poetas, em função de seus temperamentos individuais, voltaram-se para uma ou para outra destas formas; uns passaram do iambo à comédia, outros da epopéia à representação das tragédias, porque estes dois gêneros ultrapassavam os anteriores em importância e consideração.

14. Verificar se a tragédia esgotou já todas as suas formas possíveis, quer a apreciemos em si mesma ou em relação ao espetáculo, já é outra questão.

15. Em seus primórdios ligada à improvisação, a tragédia (como, aliás, a comédia, aquela procedendo dos autores de ditirambos, esta dos cantos fálicos(21), cujo hábito ainda persiste em muitas cidades), a tragédia, dizíamos, evoluiu naturalmente, pelo desenvolvimento progressivo de tudo que nela se manifestava.

16. De transformação em transformação, o gênero acabou por ganhar uma forma natural e fixa.

17. Com referência ao número de atores: Ésquilo foi o primeiro que o elevou de um a dois, em detrimento do coro (22) , o qual, em conseqüência, perdeu uma parte da sua importância; e criou-se o protagonista. Sófocles introduziu um terceiro ator, dando origem à cenografia.

18. Tendo como ponto de partida as fábulas curtas, de elocução ainda grotesca, a tragédia evoluiu até suprimir de seu interior o drama satírico; mais tarde, revestiu-se de gravidade e substituiu o metro tetrâmetro (trocaico) pelo trimetro iâmbico.

19. Até então, empregava-se o tetrâmetro trocaico como o modelo mais adequado ao drama satírico e às danças que o acompanhavam; quando se organizou o diálogo, este encontrou naturalmente seu metro próprio, já que, de todas as medidas, a do iambo é a que melhor convém ao diálogo.

20. Prova isto o fato de ser este metro freqüente na linguagem usual dos diálogos, ao passo que o emprego do hexâmetro é raro e ultrapassa o tom habitual do diálogo.

21. Acrescentaram-se depois episódios e outros pormenores, dos quais se diz terem sido embelezamentos.

22. Mas sobre estas questões, basta o que já foi dito, pois seria enfadonho insistir em cada ponto.

CAPÍTULO V
Da comédia. Comparação entre a tragédia e a epopéia

A comédia é, como já dissemos, imitação de maus costumes, mas não de todos os vícios; ela só imita aquela parte do ignominioso que é o ridículo.

2. O ridículo reside num defeito ou numa tara que não apresenta caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento.

3. Não ignoramos nenhuma das transformações da tragédia, nem os autores destas mudanças. Sobre a comédia, que em seus inícios foi menos estimada, nada sabemos. Bem tardiamente o arconte lhe atribuiu um coro, até então composto por voluntários.

4. Só mesmo quando a comédia assumiu certas formas, os poetas que se dizem seus autores começaram a ser citados. Ignora-se quem teve a idéia das máscaras, dos prólogos, do maior número dos atores e de outros pormenores análogos.

5. Os autores das primeiras intrigas cômicas foram Epicarmo (23) e Fórmis (24). Assim, a comédia se originou na Sicília.

6. Em Atenas, foi Crates (25) o primeiro que, renunciando às invectivas em forma iâmbica, começou a compor fábulas sobre assuntos gerais.

7. Quanto à epopéia, por seu estilo corre a par com a tragédia na imitação dos assuntos sérios, mas sem empregar um só metro simples ou forma negativa. Nisto a epopéia difere da tragédia.

8. E também nas dimensões. A tragédia empenha-se, na medida do possível, em não exceder o tempo de uma revolução solar, ou pouco mais. A epopéia não é tão limitada em sua duração; e esta é outra diferença.

9. Se bem que, no princípio, a tragédia, do mesmo modo que as epopéias, não conhecesse limites de tempo.

10. Quanto às partes constitutivas, umas são comuns à epopéia e à tragédia, outras são próprias desta última.

11. Por isso, quem numa tragédia souber discernir o bom e o mau, sabê-lo-á também na epopéia. Todos os caracteres que a epopéia apresenta encontram-se na tragédia também.

12. Falaremos mais tarde da imitação por meio do verso hexâmetro e da comédia.

CAPÍTULO VI
Da tragédia e de suas diferentes partes

Falemos da tragédia e, em função do que deixamos dito, formulemos a definição de sua essência própria.

2. A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções.

3. Entendo por "um estilo tornado agradável" o que reúne ritmo, harmonia e canto.

4. Entendo por "separação das formas" o fato de estas partes serem, umas manifestadas só pelo metro, e outras pelo canto.

5. Como é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos; além deste, há também o da música e, enfim, a própria elocução.

6. Por estes meios se obtém a imitação. Por elocução entendo a composição métrica, e por melopéia (26) (canto) a força expressiva musical, desde que bem ouvida por todos.

7. Como a imitação se aplica a uma ação e a ação supõe personagens que agem, é de todo modo necessário que estas personagens existam pelo caráter e pelo pensamento (pois é segundo estas diferenças de caráter e de pensamento que falamos da natureza dos seus atos); daí resulta, naturalmente, serem duas as causas que decidem dos atos: o pensamento e o caráter; e, de acordo com estas condições, o fim é alcançado ou malogra-se.

8. A imitação de uma ação é o mito (fábula); chamo fábula a combinação dos atos; chamo caráter (ou costumes) o que nos permite qualificar as personagens que agem; enfim, o pensamento é tudo o que nas palavras pronunciadas expõe o que quer que seja ou exprime uma sentença.

9.Daí resulta que a tragédia se compõe de seis partes, segundo as quais podemos classificá-la: a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado e o canto (melopéia).

10. Duas partes são consagradas aos meios de imitar; uma, à maneira de imitar; três, aos objetos da imitação; e é tudo.

11. Muitos são os poetas trágicos que se obrigaram a seguir estas formas; com efeito, toda peça comporta encenação, caracteres, fábula, diálogo, música e pensamento.

12. A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma forma de ser. Os

caracteres permitem qualificar o homem, mas é da ação que depende sua infelicidade ou felicidade.

13. A ação, pois, não de destina a imitar os caracteres, mas, pelos atos, os caracteres são representados. Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia; ora, a finalidade é, em tudo, o que mais importa.

14. Sem ação não há tragédia, mas poderá haver tragédia sem os caracteres.

15. Com efeito, na maior parte dos autores atuais faltam os caracteres e de um modo geral são muitos os poetas que estão neste caso. O mesmo sucede com os pintores, se, por exemplo, compararmos Zêuxis(27) com Polignoto; Polignoto é mestre na pintura dos caracteres; ao contrário, a pintura de Zêuxis não se interessa pelo lado moral.

16. Se um autor alinhar uma série de reflexões morais, mesmo com sumo cuidado na orientação do estilo e do pensamento, nem por isso realizará a obra que é própria da tragédia. Muito melhor seria a tragédia que, embora pobre naqueles aspectos, contivesse no entanto uma fábula e um conjunto de fatos bem ligados.

17. Além disso, na tragédia, o que mais influi nos ânimos são os elementos da fábula, que consistem nas peripécias e nos reconhecimentos.

18. Outra ilustração do que afirmamos é ainda o fato de todos os autores que empreendem esta espécie de composição, obterem facilmente melhores resultados no domínio do estilo e dos caracteres do que na ordenação das ações. Esta era a grande dificuldade para todos os poetas antigos.

19. O elemento básico da tragédia é sua própria alma: a fábula; e só depois vem a pintura dos caracteres.

20. Algo de semelhante se verifica na pintura: se o artista espalha as cores ao acaso, por mais sedutoras que sejam, elas não provocam prazer igual àquele que advém de uma imagem com os contornos bem definidos.

21. A tragédia consiste, pois, na imitação de uma ação e é sobretudo por meio da ação que ela imita as personagens em movimento.

22. Em terceiro lugar vem o pensamento, isto é, a arte de encontrar o modo de exprimir o conteúdo do assunto de maneira conveniente; na eloqüência, é essa a missão da retórica, e a tarefa dos políticos.

23. Mas os antigos poetas apresentavam-nos personagens que se exprimiam como cidadãos de um Estado, ao passo que os de agora os fazem falar como retores.

24. O caráter é o que permite decidir após a reflexão: eis o motivo por que o caráter não aparece em absoluto nos discursos dos personagens, enquanto estes não revelam a decisão adotada ou rejeitada.

25. Com relação ao pensamento, consiste em provar que uma coisa existe ou não existe ou em fazer uma declaração de ordem geral.

26. Temos, em quarto lugar, a elocução. Como dissemos acima, a elocução consiste na escolha dos termos, os quais possuem o mesmo poder de expressão, tanto em prosa como em verso.

27. A quinta parte compreende o canto: é o principal condimento (do espetáculo).

28. Sem dúvida a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas ela em si não pertence à arte da representação, e nada tem a ver com a poesia. A tragédia existe por si, independentemente da representação e dos atores. Com relação ao valor atribuído à encenação vista em separado, a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta.

CAPÍTULO VII
Da extensão da ação

Após estas definições, diremos agora qual deve ser a tessitura dos fatos, já que este ponto é a parte primeira e capital da tragédia.

2. Assentamos ser a tragédia a imitação de uma ação completa formando um todo que possui certa extensão, pois um todo pode existir sem ser dotado de extensão.

3. Todo é o que tem princípio, meio e fim.

4. O princípio não vem depois de coisa alguma necessariamente; é aquilo após o qual é natural haver ou produzir-se outra coisa;

5. O fim é o contrário: produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele nada mais ocorre.

6. O meio é o que vem depois de uma coisa e é seguido de outra.

7. Portanto, para que as fábulas sejam bem compostas, é preciso que não comecem nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as condições indicadas.

8. Além disso, o belo, em um ser vivente ou num objeto composto de partes, deve não só apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. Com efeito, o belo tem por condições uma certa grandeza e a ordem.

9. Por este motivo, um ser vivente não pode ser belo, se for excessivamente pequeno (pois a visão é confusa, quando dura apenas um momento quase imperceptível), nem se for desmedidamente grande (neste caso o olhar não abrange a totalidade, a unidade e o conjunto escapam à vista do espectador, como seria o caso de um animal que tivesse de comprimento dez mil estádios).

10. Daí se infere que o corpo humano, como o dos animais, para ser julgado belo, deve apresentar certa grandeza que torne possível abarcá-lo com o olhar; do mesmo modo as fábulas devem apresentar uma extensão tal que a memória possa também facilmente retê-las.

11. A dimensão desta extensão é fixada pela duração das representações nos concursos e pelo grau de atenção de que o espectador é suscetível. Ora, este ponto não depende da arte. Se houvesse que levar à cena cem tragédias, o tempo da representação teria de ser medido pela clepsidra, como antigamente se fazia e ainda é feito em outros lugares, segundo se diz.

12. O limite, com relação à própria natureza do assunto, é o seguinte: quanto mais abrangente for uma

fábula, tanto mais agradável será, desde que não perca em clareza. Para estabelecer uma regra geral, eis o que podemos dizer: a peça extensa o suficiente é aquela que, no decorrer dos acontecimentos produzidos de acordo com a verossimilhança e a necessidade, torne em infortúnio a felicidade da personagem principal ou inversamente a faça transitar do infortúnio para a felicidade.

CAPÍTULO VIII
Unidade de ação

O que dá unidade à fábula não é, como pensam alguns, apenas a presença de uma personagem principal; no decurso de uma existência produzem-se em quantidade infinita muitos acontecimentos, que não constituem uma unidade. Também muitas ações, pelo fato de serem realizadas por um só agente, não criam a unidade.

2. Daí parece que laboram no erro todos os autores da Heracleida, da Teseida(28) e de poemas análogos, por imaginarem bastar a presença de um só herói, como Heracles, para conferir unidade à fábula.

3. Mas Homero, que nisto como em tudo é o que mais se salienta, parece ter enxergado bem este ponto, quer por efeito da arte, quer por engenho natural, pois, ao compor a Odisséia, não deu acolhida nela a todos os acontecimentos da vida de Ulisses, como, por exemplo, a ferida que recebeu no Parnaso ou a loucura que simulou no momento da reunião do exército(29); não era necessário, nem sequer verossímil que, pelo fato de um evento ter ocorrido, o outro houvesse de ocorrer. Em torno de uma ação única, como dissemos, Homero agrupou os elementos da Odisséia e fez outro tanto com a Ilíada.

4. Importa pois que, como nas demais artes miméticas, a unidade da imitação resulte da unidade do objeto. Pelo que, na fábula, que é imitação de uma ação, convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido, pois os fatos que livremente podemos ajuntar ou não, sem que o assunto fique sensivelmente modificado, não constituem parte integrante do todo.

CAPÍTULO IX

Pelo que atrás fica dito, é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.

2. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto (30) fora composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido.

3. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular.

4. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em determinadas circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibíades(31) fez ou o que lhe aconteceu.

5. Quanto à comédia, os autores, depois de terem composto a fábula, apresentando nela atos verossímeis, atribuem-nos a personagens, dando-lhes nomes fantasiados, e não procedem como os poetas iâmbicos que se referem a personalidades existentes.

6. Na tragédia, os poetas podem recorrer a nomes de personagens que existiram, e por trabalharem com o possível, inspiram confiança. O que não aconteceu, não acreditamos imediatamente que seja possível; quanto aos fatos representados, não discutimos a possibilidade dos mesmos, pois, se tivessem sido impossíveis, não se teriam produzido.

7. Não obstante, nas tragédias um ou dois dos nomes são de personagens conhecidas, e os demais são forjados; em certas peças todos são fictícios, como no *Anteu* de Agatão(32), no qual fatos e personagens são inventados, e apesar disso não deixa de agradar.

8. Portanto não há obrigação de seguir à risca as fábulas tradicionais, donde foram extraídas as nossas tragédias. Seria ridículo proceder desse modo, uma vez que tais assuntos só são conhecidos por poucos, e mesmo assim causam prazer a todos.

9. De acordo com isto, é manifesto que a missão do poeta consiste mais em fabricar fábulas do que fazer versos, visto que ele é poeta pela imitação, e porque imita as ações.

10. Embora lhe aconteça apresentar fatos passados, nem por isso deixa de ser poeta, porque os fatos passados podem ter sido forjados pelo poeta, aparecendo como verossímeis ou possíveis.

11. Entre as fábulas e as ações simples, as episódicas não são as melhores; entendo por fábula episódica aquela em que a conexão dos episódios não é conforme nem à verossimilhança nem à necessidade.

12. Tais composições são devidas a maus poetas, por imperícia, e a bons poetas, por darem ouvido aos atores. Como destinam suas peças a concursos, estendem a fábula para além do que ela pode dar, e muitas vezes procedem assim em detrimento da seqüência dos fatos.

13. Como se trata, não só de imitar uma ação em seu conjunto, mas também de imitar fatos capazes de suscitar o terror e a compaixão, e estas emoções nascem principalmente,... (e mais ainda) quando os fatos se encadeiam contra nossa experiência,

14. pois desse modo provocam maior admiração do que sendo devidos ao acaso e à fortuna (com efeito, as circunstâncias provenientes da fortuna nos parecem tanto mais maravilhosas quanto mais nos dão a sensação de terem acontecido de propósito, como, por exemplo, a estátua de Mítis, em Argos, que em sua queda esmagou um espectador, que outro não era senão o culpado pela morte de Mítis),

15. daí resulta necessariamente tais fábulas serem mais belas.

CAPÍTULO X

Das fábulas, umas são simples, outras complexas, por serem assim as ações que as fábulas imitam.

2. Chamo ação simples aquela cujo desenvolvimento, conforme definimos, permanece uno e contínuo e

na qual a mudança não resulta nem de peripécia, nem de reconhecimento;

3. E ação complexa aquela onde a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos os meios.

4. Estes meios devem estar ligados à própria tessitura da fábula, de maneira que pareçam resultar, necessariamente ou por verossimilhança, dos fatos anteriores, pois é grande a diferença entre os acontecimentos sobrevindos por causa de outros e os que simplesmente aparecem depois de outros.

CAPÍTULO XI
Elementos da ação complexa: peripécias, reconhecimentos, acontecimento patético ou catástrofe

A peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que parecia indicado e sempre, como dissemos, em conformidade com o verossímil e o necessário.

2. Assim, no Édipo(33), o mensageiro que chega julga que vai dar gosto a Édipo e libertá-lo de sua inquietação relativamente a sua mãe, mas produz efeito contrário quando se dá a conhecer.

3. Do mesmo modo, no Linceu(34), trazem Linceu a fim de ser levado à morte e Dânao acompanha-o para matá-lo; mas a seqüência dos acontecimentos tem como resultado a morte do segundo e a salvação do primeiro.

4. O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando o ódio em amizade ou inversamente nas pessoas votadas à infelicidade ou ao infortúnio.

5. O mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevém no decurso de uma peripécia,

6. como acontece no Édipo.

Há outras espécies de reconhecimento. O que acabamos de dizer ocorre também com objetos inanimados, sejam quais forem; é matéria de reconhecimento ficar sabendo que uma pessoa fez ou não fez determinada coisa.

7. Mas o reconhecimento que melhor corresponde à fábula é o que decorre da ação, conforme dissemos. Com efeito, a união de um reconhecimento e de uma peripécia excitará compaixão ou terror; ora, precisamente nos capazes de os excitarem consiste a imitação que é objeto da tragédia. Além do que, infortúnio e felicidade resultam dos atos.

8. Quando o reconhecimento se refere a pessoas, às vezes produz-se apenas numa pessoa a respeito de outra(35), quando uma das duas fica sabendo quem é a outra; em outros casos, o reconhecimento deve ser duplo: assim, Ifigênia foi reconhecida por Orestes(36), graças ao envio da carta, mas, para que Orestes o fosse por Ifigênia, foi preciso um segundo reconhecimento.

9. A este respeito, duas partes constituem a fábula: peripécia e reconhecimento; a terceira é o acontecimento patético (catástrofe). Tratamos da peripécia e do reconhecimento;

10. o patético é devido a uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como a das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos.

CAPÍTULO XII
Divisões da tragédia

Tratamos anteriormente dos elementos da tragédia, e de quais se devem usar como suas formas essenciais. Quanto às partes distintas em que se divide, são elas: prólogo, epílogo, êxodo, canto coral;

2. compreendendo este último o párodo e o estásimo;

3. estas partes são comuns a todas as tragédias; outras são peculiares a algumas peças, a saber, os cantos da cena e os cantos fúnebres.

4. O prólogo é uma parte da tragédia que a si mesma se basta, e que precede o párodo (entrada do coro).

5. O episódio é uma parte completa da tragédia colocada entre cantos corais completos;

6. o êxodo (ou saída) é uma parte completa da tragédia, após a qual já não há canto coral.

7. No elemento musical, o párodo é a primeira intervenção completa do coro;

8. O estásimo é o canto coral donde são excluídos os versos anapésticos (UU—) e os versos trocaicos (—U);

9. O *commoz* (37) é um canto fúnebre comum aos componentes do coro e aos atores em cena.

Tratamos primeiramente dos elementos essenciais da tragédia, que nela devem figurar; e acabamos de indicar o número das partes distintas em que a peça se divide.

CAPÍTULO XIII
Das qualidades da fábula em relação às personagens.
Do desenlace

Que fim devem ter os poetas em mira ao organizarem suas fábulas, que obstáculos deverão evitar, que meios devem ser utilizados para que a tragédia surta seu efeito máximo, é o que nos resta expor, depois

das explicações precedentes.

2. A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa; aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão (pois é essa a característica deste gênero de imitação). Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio (pois tal figura produz, não temor e compaixão, mas uma impressão desagradável);

3. Nem convém representar homens maus passando do crime à prosperidade (de todos os resultados, este é o mais oposto ao trágico, pois, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito, não inspira nenhum dos sentimentos naturais ao homem – nem compaixão, nem temor);

4. nem um homem completamente perverso deve tombar da felicidade no infortúnio (tal situação pode suscitar em nós um sentimento de humanidade, mas sem provocar compaixão nem temor). Outro caso diz respeito ao que não merece tornar-se infortunado; neste caso o temor nasce do homem nosso semelhante, de sorte que o acontecimento não inspira compaixão nem temor.

5. Resta, entre estas situações extremas, a posição intermediária: a do homem que, mesmo não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em conseqüência de algum erro que cometeu; neste caso coloca-se também o homem no apogeu da fama e da prosperidade, como Édipo ou Tiestes ou outros membros destacados de famílias ilustres.

6. Para que uma fábula seja bela, é portanto necessário que ela se proponha um fim único e não duplo, como alguns pretendem; ela deve oferecer a mudança, não da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da felicidade para o infortúnio, e isto não em conseqüência da perversidade da personagem, mas por causa de algum erro grave, como indicamos, visto a personagem ser antes melhor que pior.

7.O recurso usado atualmente pelos que compõem tragédias assim o demonstra: outrora os poetas serviam-se de qualquer fábula; em nossos dias, as mais belas tragédias ocupam-se de um muito reduzido número de famílias, por exemplo, das famílias de Alcméon(38), Édipo, Orestes, Meleagro(39), Tiestes, Télefo(40), e outros personagens idênticos, que tiveram de suportar ou realizar coisas terríveis.

8. Esta é, segundo a técnica peculiar à tragédia, a maneira de compor uma peça muito bela.

9. Por isso, erram os críticos de Eurípides(41), quando o censuram por assim proceder em suas tragédias,

que na maioria das vezes terminam em desenlace infeliz. Como já dissemos, tal concepção é justa.

10. A melhor prova disto é a seguinte: em cena e nos concursos, as peças deste gênero são as mais trágicas, quando bem conduzidas; e Eurípides, embora falhe de vez em quando contra a economia da tragédia, nem por isso deixa de nos parecer o mais trágico dos poetas.

11. O segundo modo de composição, que alguns elevam à categoria de primeiro, consiste numa dupla intriga, como na Odisséia, onde os desenlaces são opostos: há um para os bons, outro para os maus.

12. Esta última categoria é devida à pobreza de espírito dos espectadores, pois os poetas limitam-se a seguir o gosto do público, propiciando o que ele prefere.

13. Não é este o prazer que se espera da tragédia; ele é mais próprio da comédia, pois nesta as pessoas que são inimigas demais na fábula, como Orestes e Egisto(42), separam-se como amigos no desenlace, e nenhum recebe do outro o golpe mortal.

CAPÍTULO XIV
Dos diversos modos de produzir o terror e a compaixão

O terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos, o que é preferível e mostra maior habilidade no poeta.

2. Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula deve ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão passando, sinta arrepios ou compaixão, como sente quem ouve a fábula do *Édipo*.

3. Mas, para obter este resultado pela encenação, não se requer tanta arte e exige-se uma coregia dispendiosa.

4. Os autores que provocam, pelo espetáculo, não o terror, mas só a emoção perante o monstruoso, nada têm em comum com a natureza da tragédia; pois pela tragédia não se deve produzir um prazer qualquer, mas apenas o que é próprio dela.

5. Como o poeta deve nos proporcionar o prazer de sentir compaixão ou temor por meio de uma imitação, é evidente que estas emoções devem ser suscitadas nos ânimos pelos fatos.

6. Examinemos, pois, entre os fatos, aqueles que aparentam a nós serem capazes de assustar ou de inspirar dó. Necessariamente ações desta espécie devem produzir-se entre amigos ou inimigos, ou indiferentes.

7. Se um inimigo mata outro, quer execute o ato ou o prepare, não há aí nada que mereça compaixão, salvo o fato considerado em si mesmo;

8. o mesmo se diga de pessoas entre si estranhas.

9. Mas, quando os acontecimentos se produzem entre pessoas unidas por afeição, por exemplo, quando um irmão mata o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe o filho, ou um filho a mãe, ou está prestes a cometer esse crime ou outro idêntico, casos como estes são os que devem ser discutidos.

10. Nas fábulas consagradas pela tradição, não é permitido introduzir alterações. Digo, por exemplo, que Clitemnestra(43) deverá ser assassinada por Orestes, e Erífila por Alcméon,(44)

11. mas o poeta deve ter inventiva e utilizar, da melhor maneira possível, estes dados transmitidos pela tradição. Vamos explicar mais claramente o que entendemos pelas palavras "da melhor maneira possível".

12. Há casos em que a ação decorre, como nos poetas antigos, com personagens que sabem o que estão fazendo, como a Medéia de Eurípedes, quando mata os próprios filhos;

13. Em outros casos, a personagem executa o ato sem saber que comete um crime, mas só mais tarde toma conhecimento do seu laço de parentesco com a vítima, como, por exemplo, o *Édipo* de Sófocles. O ato produz-se, ou fora do drama representado, ou no decurso da própria tragédia, como sucede com a

ação de Alcméon, na tragédia de mesmo nome escrita por Astidamante, ou com a ação de Telégono no *Ulisses ferido*(45),

14. Existe um terceiro caso: o que se prepara para cometer um ato irreparável, mas age por ignorância, e reconhece o erro antes de agir. Além destes, não há outros casos possíveis;

15. forçosamente, o crime comete-se ou não se comete, com conhecimento de causa, ou por ignorância.

16. De todos estes casos, o pior é o do que sabe, prepara-se para executar o crime porém não o faz; é repugnante, mas não trágico, porque o sofrimento está ausente; por isto ninguém trata semelhante caso, a não ser muito raramente – como acontece,. por exemplo, na *Antigona*, no caso de Hémon com relação a Creonte(46).

17. O segundo caso é o do ato executado.

18. É preferível que a personagem atue em estado de ignorância e que seja elucidada só depois de praticado o ato; este perde o caráter repugnante e o reconhecimento produz um efeito de surpresa.

19. O último caso é o melhor, como o de Mérope em *Cresfonte*:(47) ela está para matar o próprio filho, mas não o mata porque o reconhece; e também na Ifigênia, em que a irmã dispõe-se a matar o próprio irmão; e na *Hele*.(48)

CAPÍTULO XV
Dos caracteres: devem ser bons, conformes, semelhantes, coerentes consigo mesmos

No que diz respeito aos caracteres, quatro são os pontos que devemos visar.

2. O primeiro é que devem ser de boa qualidade.

3. Esta bondade é possível em qualquer tipo de pessoas. Mesmo a mulher, do mesmo modo que o escravo, pode possuir boas qualidades, embora a mulher seja um ente relativamente inferior e o escravo um ser totalmente vil.

4. O segundo é a conformidade; sem dúvida existem caracteres viris, entretanto a coragem desta espécie de caracteres não convém à natureza feminina.

5. O terceiro ponto é a semelhança, inteiramente distinta da bondade e da conformidade, tais como foram explicadas.

6. O quarto ponto consiste na coerência consigo mesmo, mas se a personagem que se pretende imitar é por si incoerente, convém que permaneça incoerente coerentemente.

7. Um exemplo de caráter inutilmente mau é o de Menelau em *Orestes*; de um caráter sem conveniência nem conformidade é o de Ulisses lamentando-se na *Cila*; ou de Melanipo(49) discursando;

9. exemplo de caráter inconstante é Ifigênia, em Áulis, pois em atitude de suplicante não se assemelha ao que mais tarde revelará ser.

10. Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é necessário sempre ater-se à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e verossímil, e que ocorra o mesmo na sucessão dos acontecimentos.

11. Portanto é manifesto que o desenlace das fábulas deve sair da própria fábula, e não como na *Medéia*(50), provir de um artifício cênico (deus ex machina) ou como na Ilíada, a propósito do desembarque das tropas.

12. Este processo deve ser utilizado só em acontecimentos alheios ao drama, produzidos anteriormente, e que ninguém poderia conhecer; ou em ocorrências posteriores que é necessário predizer e anunciar, pois atribuímos aos deuses a faculdade de tudo verem.

13. O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dos fatos, a não ser fora da ação, como acontece no *Édipo* de Sófocles.

14. Sendo a tragédia a imitação de homens melhores que nós, convém proceder como os bons pintores de retratos, os quais, querendo reproduzir o aspecto próprio dos modelos, embora mantendo semelhança, os pintam mais belos. Assim também, quando o poeta deve imitar homens irados ou descuidados ou com outros defeitos análogos de caráter, deve pintá-los como são, mas com vantagem, exatamente como Agatão e Homero pintaram Aquiles.

15. Eis o que se deve observar; é necessário, por outro lado, considerar as sensações associadas necessariamente na peça à arte própria da poesia, pois acontece freqüentemente cometerem-se faltas neste domínio. Mas sobre o assunto falei bastante nos tratados já publicados.

CAPÍTULO XVI
Das quatro espécies de reconhecimento

Dissemos acima o que vem a ser o reconhecimento. Das espécies de reconhecimento, a primeira, a mais desprovida de habilidade e a mais usada à falta de melhor, é o reconhecimento por meio de sinais exteriores.

2. Entre estes sinais, uns são devidos à natureza, como "a lança que se vê sobre os Filhos da Terra", ou as estrelas do *Tiestes* de Cárcino(51);

3. Outros sinais são adquiridos, dos quais uns aderem ao corpo, como as cicatrizes, e outros não fazem parte dele, como os colares ou a cestinha-berço no *Tiro*.

4. Há duas maneiras, uma melhor e outra pior, de utilizar estes sinais; por exemplo, a cicatriz de Ulisses tornou possível que fosse reconhecido pela ama de uma forma, e de outra pelos porqueiros.

5. Os reconhecimentos, operados pela confiança que o sinal deve gerar, bem como todos os do mesmo tipo, não denotam grande habilidade; são preferíveis os que provêm de uma peripécia, como no *Canto do Banho*.

6. A segunda espécie é a devida à inventiva do poeta, e por tal motivo não é artística; assim, Orestes, na *Ifigênia*, faz-se reconhecer declarando ser Orestes, e Ifigênia, graças à carta; mas Orestes declara aquilo que o poeta, e não a fábula, quer que ele declare.

7. Este meio é vizinho daquele que declarei defeituoso, pois Orestes podia ter apresentado alguns sinais sobre si. O mesmo se diga da voz da lançadeira no *Tereu* de Sófocles.

8. A terceira espécie consiste na lembrança; por exemplo, a vista de um objeto evoca uma sensação anterior, como nos *Ciprios* de Diceógenes, onde a vista de um quadro arranca lágrimas a uma personagem; do mesmo modo, na narrativa feita a Alcino, Ulisses, ao ouvir o citarista, recorda-se e chora. Foi assim que os reconheceram.

9. Em quarto lugar, há o reconhecimento proveniente de um silogismo, como nas *Coéforas*(52): apresentou-se um desconhecido que se parece comigo, ora, ninguém se parece comigo senão Orestes, logo, quem veio foi Orestes. Idêntico é o reconhecimento inventado pelo sofista Políido (53), a propósito de Ifigênia, por ser verossímil que Orestes, sabendo que sua irmã tinha sido sacrificada, pensasse que também ele o seria. Outro exemplo é o de *Tideu* de Teodectes (54), o qual, tendo vindo com a esperança de salvar o filho, ele próprio foi morto. Outro exemplo, finalmente, aparece nas *Fineidas*(55), onde as mulheres ao verem o lugar em que chegaram, raciocinaram sobre a sorte que as aguardava: aquele fora o lugar pelo destino designado para morrerem, pois ali foram expostas.

10. O reconhecimento pode igualmente basear-se num paralogismo por parte dos espectadores, como se vê na peça *Ulisses*, *falso mensageiro*; a personagem acha-se capaz de reconhecer o arco, que na realidade não vira; a afirmação de que poderá reconhecer o arco é a base do paralogismo dos espectadores.

11. De todos estes meios de reconhecimento, o melhor é o que deriva dos próprios acontecimentos, pois o efeito de surpresa é então causado de maneira racional, por exemplo, no *Édipo* de Sófocles e na *Ifigênia*; pois é verossímil que Ifigênia quisesse entregar uma carta. Estas espécies de reconhecimento são as únicas que dispensam sinais imaginados e colares.

12. Em segundo lugar vêm todos os que estribam num raciocínio.

CAPÍTULO XVII
Conselhos aos poetas sobre a composição das tragédias

Quando o poeta organiza as fábulas e completa sua obra compondo a elocução das personagens, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse diante de seus olhos, pois, vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, encontrará o que convém, e não lhe escapará nenhum pormenor contrário ao efeito que pretende produzir.

2. A prova está nesta crítica feita a Cárnico (56): Anfiarau(57) saía do templo; escapou este pormenor ao poeta, porque não olhava a cena como espectador, mas foi o bastante para a peça cair no desagrado, pois os espectadores se indignaram.

3. Na medida do possível, é importante igualmente completar o efeito do que se diz pelas atitudes das personagens.

Em virtude da nossa natureza comum, são mais ouvidos os poetas que vivem as mesmas paixões de suas personagens; o que está mais violentamente agitado provoca nos outros a excitação, da mesma forma que suscita a ira aquele que melhor a sabe sentir.

4. Por isso a poesia exige ânimos bem dotados ou capazes de se entusiasmarem: os primeiros têm facilidade em moldar seus caracteres, não sentem dificuldade em se deixarem arrebatar.

5. Quanto aos assuntos, quer tenham sido já tratados por outros, quer o poeta os invente, convém que ele primeiro faça dos mesmos uma idéia global, e que em seguida distinga os episódios e os desenvolva.

6. Eis o que entendo por "fazer uma idéia global": por exemplo, a propósito de Ifigênia. Uma donzela, prestes a ser degolada durante um sacrifício, foi tirada dos sacrificadores, sem estes darem pelo fato; e transportada a outra região onde uma lei ordenava que os estrangeiros fossem imolados à deusa; e a donzela foi investida nesta função sacerdotal. Passado algum tempo, o irmão da sacerdotisa chega àquela região, e isto ocorre porque o oráculo do deus lhe prescrevera que se dirigisse àquele lugar, por motivo

alheio à história e ao entrecho dramático da mesma. Chegando lá, ele é feito prisioneiro; mas quando ia ser sacrificado, deu-se a conhecer (quer como explica Eurípides, quer segundo a concepção de Políido, declarando naturalmente que não somente ele, mas também sua irmã devia ser oferecida em sacrifício) e com estas palavras se salvou.

7. Após isto, e uma vez atribuídos nomes às personagens,

8. Importa tratar os episódios, tendo o cuidado de bem os entrosar no assunto, como, no caso de Orestes, a crise de loucura, que provocou sua prisão, e o plano de purificá-lo, que causou sua salvação.

9. Nos poemas dramáticos os episódios são breves, mas baseando-se neles, a epopéia assume proporções maiores.

10. De fato, o assunto da *Odisséia* é de curtas dimensões. Um homem afastado de sua pátria pelo espaço de longos anos e vigiado de perto por Poseidon acaba por se encontrar sozinho; sucede, além disso, que em sua casa os bens vão sendo consumidos por pretendentes que ainda por cima armam ciladas ao filho deste herói; depois de acossado por muitas tempestades, ele regressa ao lar, dá-se a conhecer a algumas pessoas, ataca e mata os adversários e assim consegue salvar-se. Eis o essencial do assunto. Tudo o mais são episódios.

CAPÍTULO XVIII
Nó, desenlace; tragédia e epopéia; o Coro

Em todas as tragédias há o nó e o desenlace. O nó consiste muitas vezes em fatos alheios ao assunto e em alguns que lhe são inerentes; o que vem a seguir é o desenlace.

2. Dou o nome de nó à parte da tragédia que vai desde o início até o ponto a partir do qual se produz a mudança para uma sorte ditosa ou desditosa; e chamo desenlace a parte que vai desde o princípio desta mudança até o final da peça.

3. Por exemplo, no *Linceu* de Teodectes, o nó abarca todos os fatos iniciais, incluindo o rapto da criança e além disso... o desenlace vai desde a acusação de assassinato até o fim.

4. Há quatro espécies de tragédias, correspondentes ao número dos quatro elementos.

5. Uma complexa, constituída inteiramente pela peripécia e o reconhecimento...

6. A outra, a peça patética, do tipo de *Ajax*(58) e de Íxion(59);

7. a tragédia de caracteres, como *Ftiótidas*(60) e *Peleu*(61);

8. A quarta... como as *Fórcidas* e *Prometeu* e todas as que se passam no Hades.

9. Seria conveniente que os poetas se esforçassem ao máximo para possuir todos os méritos, ou pelo menos os mais importantes e a maior parte deles, atendendo principalmente as severas críticas de que são alvo em nossos dias; como houve poetas que se distinguiram neste ou naquele elemento essencial, exige-se de um só autor que supere seus próprios méritos em relação aos daqueles outros poetas.

10. É justo dizer que uma tragédia é semelhante a outra ou diferente dela, não só no argumento, mas também no nó e no desenlace.

11. Muitos tecem bem a intriga, mas saem-se mal no desenlace; no entanto, para ser aplaudido, é necessário conjugar os dois méritos.

12. Importa não esquecer o que muitas vezes tenho dito: não compor uma tragédia como se compõe uma obra épica; entendo por épica a que enfeixa muitas fábulas, por exemplo, como se alguém quisesse incluir numa tragédia todo o assunto da *Ilíada*.

13. A extensão inerente a este gênero de poema permite dar a cada parte as dimensões convenientes, sistema este que, na arte dramática, seria contra a expectativa.

14. A prova em que todos os que se propuseram a representar por inteiro a ruína de Tróia, e não apenas

parcialmente, como fez Eurípedes, ou toda a história de Niobe, em vez de fazerem como Ésquilo, ou fracassam ou são mal colocados no concurso; falhou apenas por este motivo a peça de Agatão.

15. Mas nas peripécias e nas ações simples, os poetas alcançam maravilhosamente o fim que se propõe alcançar, a saber, a emoção trágica e os sentimentos de humanidade.

16. Assim acontece quando um homem hábil mas perverso é enganado como Sísifo, ou quando um homem corajoso mas injusto é derrotado.

17. Isto é verossímil, explica-nos Agatão, pois é verossímil que muitos acontecimentos se produzam, mesmo contra toda verossimilhança.

18. O coro deve ser considerado como um dos atores; deve constituir parte do todo e ser associado à ação, não como em Eurípedes, mas à maneira de Sófocles.

19. Na maioria dos poetas, os cantos corais referem-se tanto à tragédia, onde se encontram, como a qualquer outro gênero; por isso constituem uma espécie de interlúdio, cuja origem remonta a Agatão. Ora, existirá diferença entre cantar interlúdios e transferir de uma peça para outra um trecho ou um episódio completo?

CAPÍTULO XIX
Do pensamento e da elocução

Depois de termos falado sobre os outros elementos essenciais da tragédia, resta-nos tratar da elocução e do pensamento.

2. O que diz respeito ao pensamento tem seu lugar nos *Tratados sobre retórica*, pois este gênero de investigações é seu objeto próprio.

3. Tudo que se exprime pela linguagem é domínio do pensamento.

4. Disso fazem parte a demonstração, a refutação, e também a maneira de mover as paixões, tais como a compaixão e o temor, a cólera e as outras.

5. É evidente que devemos empregar estas mesmas formas, a propósito dos fatos, sempre que for necessário apresentá-los comoventes, temíveis, importantes ou verossímeis.

6. A diferença consiste no fato de certos efeitos deverem ser produzidos sem o recurso do aparato cênico, e outros deverem ser preparados por quem fala e produzidos conforme suas palavras. Pois qual seria a parte daqueles que têm à sua disposição a linguagem, se o prazer fosse experimentado sem a intervenção do discurso?

7. Entre as questões relativas à execução, uma há que se prende ao nosso exame: as atitudes a tomar no decurso da dicção; mas tal conhecimento depende da arte do comediante e dos que são mestres nessa arte. Trata-se de saber como se exprime uma ordem, uma súplica, uma narrativa, uma ameaça, uma interrogação, uma resposta, e outros casos deste gênero.

8. Com base no fato de o poeta conhecer ou ignorar estas questões, não se lhe pode fazer nenhuma crítica digna de consideração.

Quem consideraria como falta o que Protágoras censura, a saber, que o poeta, pensando endereçar uma súplica, na realidade dá uma ordem, quando exclama: "Canta, deusa, a cólera". Segundo inquire aquele crítico — exortar a fazer ou a não fazer, é dar uma ordem?

9. Coloquemos de lado esta questão, pois ela respeito não à poesia, mas a outra arte.

CAPÍTULO XX
Da elocução e de suas partes

Eis os elementos essenciais da elocução: letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, artigo, flexão, expressão.

2. A letra é um som indivisível, embora não completo, mas de seu emprego numa combinação resulta naturalmente um som compreensível, pois os animais também fazem ouvir sons indivisíveis, mas a esses não dou o nome de letras.

3. As letras dividem-se em vogais, semivogais e mudas. É vogal a letra que produz um som perceptível, sem movimento da boca (para articular), como o "A" e "O "; a semivogal produz um som perceptível com a ajuda desses movimentos, o "S" e o "R"; a muda, que se produz com esses movimentos, não tem som por si mesma, mas torna-se audível juntando-se às letras sonoras; por exemplo, o "G" e o "D".

4. As diferenças entre estas letras provêm das modificações dos órgãos da boca, dos lugares onde se produzem, da presença ou ausência de aspiração, de sua duração maior ou menor, de seus acentos agudos, graves, intermediários; mas o estudo destas particularidades é do domínio da métrica.

5. A sílaba é um som sem significação, composto de uma muda e de uma letra provida de som, pois o grupo "GR" sem o "A" é uma sílaba, e também ajuntando-se o "A", como "GRA"; mas o estudo dessas diferenças compete igualmente aos metricistas.

6. A conjunção é uma palavra destituída de significado, que, sendo composta de vários sons, não tira nem confere a um termo seu poder significativo, e que se coloca nas extremidades ou no meio, se não convém lhe assinalar um lugar independente no começo de uma composição, por exemplo, *meu, htoi,dh*.

7. O artigo é um termo sem significação que designa o começo, o fim ou a divisão de uma preposição, por exemplo, *to amji* (em volta) e *to peri* (os arredores) e outros casos análogos, ou pode ser uma palavra vazia de sentido que não impede que se produza, com a ajuda de vários sons, uma expressão dotada de sentido, mas ele em si não produz esta expressão com sentido, e se coloca nas extremidades e no meio.

8. O nome é um som composto, significativo, sem indicação de tempo, e nenhuma de suas partes faz sentido por si mesma, pois, nos nomes formados de dois elementos, não empregamos cada elemento com

um sentido próprio; por exemplo, em Teodoro, o elemento *doro* não apresenta significado.

9. O verbo é um som composto, significativo, que indica o tempo, e do qual nenhum elemento é significativo por si, tal como igualmente sucede nos nomes; com efeito, os termos "homem" e "branco" não dizem nada sobre o tempo, mas as formas "anda", "andou" indicam, a primeira, o tempo presente, a segunda, o tempo passado.

10. A flexão é uma modificação do nome e do verbo, que indica uma relação, como "deste" ou "a este", e outras relações análogas, o singular ou o plural, como "os homens", "o homem"; o estado de ânimo de uma personagem que interroga ou que manda: "Andou?" "Vá!"; estas últimas formas são flexões do verbo.

11. A locução (ou expressão) é um conjunto de sons significativos, algumas partes dos quais têm significação por si mesma,

12. pois nem todas as locuções são constituídas por verbos e nomes, por exemplo, na definição do homem, a locução pode existir sem verbo expresso. Deve ter, no entanto, sempre uma parte significativa; por exemplo, na proposição "Cleon anda", esta parte é o nome "Cleon".

13. A locução aparece una de duas maneiras: quando designa uma só coisa, ou quando oferece várias partes ligadas entre si. Assim, a *Ilíada* apresenta unidade por efeito da reunião de suas partes, e o termo "homem", porque designa apenas um ser.(62)

CAPÍTULO XXI
Das formas dos nomes; das figuras

Eis as espécies de nomes: primeiramente o nome simples. Chamo simples o nome que não é composto de elementos significativos, por exemplo "terra";

2. nome duplo, é o composto ora de um elemento significativo e de outro vazio de sentido, ora de elementos todos significativos.

3. O nome pode ser formado de três, de quatro, e até mesmo de vários outros nomes, como muitos usados entre os marselheses, por exemplo *ermocaicoxanqoz*.

4. Todo nome é termo próprio ou termo dialetal, ou uma metáfora, ou um vocábulo ornamental, ou a palavra forjada, alongada, abreviada, modificada.

5. Entendo por termo próprio aquele de que cada um de nós se serve;

6. Por termo dialetal (ou glosa) aqueles de que se servem as pessoas de outra região, de sorte que o mesmo nome pode ser, manifestamente, próprio ou dialetal, mas não para as mesmas pessoas; assim *sxgunon* (lança) é termo próprio para os cipriotas e dialetal para nós.

7. A metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por analogia.

8. Quando digo do gênero para a espécie, é, por exemplo, "minha nau aqui se deteve", pois lançar ferro é uma maneira de "deter-se";

9. Da espécie ao gênero: "certamente Ulisses levou a feito milhares e milhares de belas ações", porque "milhares e milhares" está por "muitas", e a expressão é aqui empregada em lugar de "muitas";

10. Da espécie para a espécie: "tendo-lhe esgotado a vida com o bronze" e "de cinco fontes cortando com o duro bronze"; aqui, "esgotar" equivale a "cortar" e "cortar" equivale a "esgotar"; são duas maneiras de tirar.

11. Digo haver analogia quando o segundo termo está para o primeiro, na proporção em que o quarto está para o terceiro, pois, neste caso, empregar-se-á o quarto em vez do segundo e o segundo em lugar do quarto.

12. Às vezes também se acrescenta o termo ao qual se refere a palavra substituída pela metáfora. Se disser que a taça é para Dionísio assim como o escudo é para Ares, chamar-se–á taça o escudo de Dionísio e ao escudo, a taça de Ares.

13. O que a velhice é para a vida, a tarde é para o dia. Diremos pois que a tarde é a velhice do dia, e a velhice é a tarde da vida, ou, com Empédocles, o ocaso da vida. Em alguns casos de analogia não existe o termo correspondente ao primeiro;

14. porém mesmo assim nada impede que se empregue a metáfora. O ato de "lançar a semente à terra" chama-se "semear"; mas não existe termo próprio para designar o ato de o sol deixar cair sobre nós sua luz; contudo existe a mesma relação entre este ato e a luz, que entre semear e a semente; pelo que se diz: "semeando uma luz divina".

15. Há outra maneira de empregar este gênero de metáfora, dando a uma coisa um nome que pertence a outra e negando uma das propriedades desta, como se, por exemplo, se denominasse o escudo, não a taça de Ares, mas a taça sem vinho.

16. O nome forjado é o que não foi empregado neste sentido por ninguém, mas que o poeta, por sua própria autoridade, atribui a uma coisa. Parece haver algumas palavras deste gênero, tais como "rebentos" para designar "cornos" e *arhthra* – "o que dirige súplicas" –por sacerdote.

17. (Desapareceu do texto original.)

18. O nome é alongado ou abreviado; no primeiro caso, pelo emprego de uma vogal mais longa que a habitual ou pela adjunção de uma sílaba; no segundo caso, se nele se faz uma supressão.

19. Alongado é, por exemplo, *polhox* em vez de *polevx*, e *phlhiadev* em vez de *phleidou*; são abreviados *cri* (por *crioh* = "cevada'), *dv* (por *dwma*="casa") e *dy* (por *dyiz*="vista") em "uma só imagem provém dos dois olhos".

20. Há modificação do nome se, no termo usado, conserva-se uma parte e muda-se a outra, como em *dexiteron cata mczon* (contra o mamilo direito) em vez de *dexion*.

21. Em si mesmos, os nomes são uns masculinos, outros femininos, outros neutros;

22. São masculinos os que terminam em N, R, S ou em letras compostas de S (que são as consoantes duplas Y e X);

23. São femininos os que terminam em vogal sempre longa, como H e W ou em A alongado;

24. daí resulta o mesmo número de finais para os masculinos e os femininos, pois Y e X são as mesmas que S.

25. Nenhum nome termina em muda ou em vogal breve.

26. Em I terminam apenas três nomes: *meli* (mel), *commi* (goma), *peperi* (pimenta); em G terminam cinco: *pvu* (rebanho), *napu* (mostarda), *gonu* (joelho), *doru* (lança), *aotu* (cidade). Os neutros terminam por estas mesmas letras e por N e S.

CAPÍTULO XXII
Das qualidades da elocução

A qualidade principal da elocução poética consiste na clareza, mas sem trivialidades.

2. Obtém-se a clareza máxima pelo emprego das palavras da linguagem corrente, mas à custa da elevação. Exemplo deste último estilo é a poesia de Cleofonte e de Esténelo.

3. A elocução mantém-se nobre e evita a vulgaridade, usando vocábulos peregrinos (chamo peregrinos os termos dialetais), a metáfora, os alongamentos, em suma tudo o que se afasta da linguagem corrente.

4. Se, porém, o estilo comportar apenas palavras deste gênero, torna-se enigmático ou bárbaro; enigmático, pelo abuso de metáforas; bárbaro, pelo uso de termos dialetais.

5. Uma forma de enigma consiste em exprimir uma coisa qualquer numa seqüência de termos absurdos. Isso não é possível de atingir reunindo os vocábulos por eles mesmos, mas só através da metáfora, por exemplo: "vi um homem que, com fogo, colava bronze noutro homem" e outras expressões semelhantes.

6. O uso de termos dialetais faz da língua algo estranho, porém ainda inteligível. Importa, pois, praticar de algum modo a mistura de termos.

A vulgaridade e a trivialidade serão evitadas por meio do termo dialetal, da metáfora, do vocábulo ornamental e das demais formas anteriormente indicadas; mas o termo próprio é o que dá clareza ao discurso.

8. O meio de contribuir em larga escala para a clareza, evitando a vulgaridade, são os alongamentos, as apócopes e as modificações introduzidas nas palavras; pelo fato de mudar a fisionomia dos termos correntes e de sair da rotina, evita-se a banalidade, mas a clareza subsistirá na medida em que as palavras participarem dessa rotina.

9. Por isso, os que censuram este gênero de estilo e põem o poeta em ridículo, são criticados sem razão. Assim, Euclides, o Antigo, pretendia ser fácil escrever em verso, desde que fosse permitido alongar as sílabas à vontade, e à maneira de paródia citava este verso em estilo vulgar:

Quando vi Ares marchando para Maratona

[*bazein* é um termo da linguagem em prosa, no qual *ba* (breve) alonga-se em *ba* (longa)] e este outro:

Ele que não teria gostado do seu heléboro

10. Claro que, se o poeta utiliza este processo, cai no ridículo, pois é necessário conservar o meio termo em todas as partes da elocução.

11. De fato, servir-se com exagero de metáforas, de termos dialetais, de formas análogas, é o mesmo que provocar o riso de propósito.

12. Quão diferente é o emprego moderado dos dois termos, pode se verificar nos versos épicos, introduzindo no metro vocábulos da prosa.

13. Se, em vez destes vocábulos estranhos, das metáforas e de outras figuras de palavras, usarmos palavras correntes, ver-se-á que dizemos a verdade. Por exemplo, num verso iâmbico composto por Ésquilo, Eurípides não fez mais do que mudar uma só palavra (ou seja, no lugar do termo usual, empregou uma glosa); foi o bastante para que um dos dois versos parecesse belo, e o outro vulgar. Com efeito, Ésquilo no *Filocteto* escrevera:

A úlcera que come as carnes de seu pé,

e Eurípedes substituiu o verbo "come" pelo verbo "banqueteia-se".

Se no verso:

Agora ele é pouco considerável, impotente e sem vigor,

alguém quisesse empregar os termos próprios, teríamos:

E agora ele é pequeno, fraco e disforme.

Ou:

Depois de ter trazido um miserável assento e uma simples mesa,

seria possível escrever:

Depois de ter trazido uma cadeira reles e uma pequena mesa;

e, em lugar da expressão: "a praia muge", teríamos "a praia emite um grito". Arífrades(63), em suas comédias, zombava dos autores de tragédias, por utilizarem termos que ninguém emprega na conversação, dizendo, por exemplo, "das casas longe", em lugar de "longe das casas", e *seqen* e *egv* de *nin* e "de Aquiles a respeito" em vez de "a respeito de Aquiles", e expressões idênticas.

15. Estas maneiras de se exprimir, justamente por não serem habituais, comunicam à elocução aspecto isento de vulgaridade. Mas Arífrades não dava por isso.

16. É importante saber empregar a propósito cada uma das expressões por nós assinaladas, nomes duplos e glosas; maior todavia é a importância do estilo metafórico.

17. Isto só, e qual não é possível tomar de outrem, constitui a característica dum rico engenho, pois descobrir metáforas apropriadas equivale a ser capaz de perceber as relações.

18. Entre os nomes, os duplos convêm sobretudo aos ditirambos, as glosas, a poesia heróica, as metáforas, os versos iâmbicos.

19. Na poesia heróica devem empregar-se todas as expressões indicadas; nos versos iâmbicos, como neles principalmente se procura a imitação da linguagem corrente, convêm os nomes de que nos servimos geralmente na conversação, isto é, o nome usual, a metáfora e o vocábulo ornamental.

20. Deve bastar quanto dissemos sobre a tragédia e imitação por meio da arte dramática.

CAPÍTULO XXIII
Da unidade de ação na composição épica

Na imitação em verso pelo gênero narrativo, é necessário que as fábulas sejam compostas num espírito dramático, como as tragédias, ou seja, que encerrem uma só ação, inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, assemelhando-se a um organismo vivente, causem o prazer que lhes é próprio. Isto é óbvio.

2. A combinação dos elementos não se deve operar como nas histórias, nas quais é obrigatório mostrar, não uma ação única, referindo todos os acontecimentos que nesse tempo aconteceram a um ou mais homens, e cada um dos quais só está em relação fortuita com os restantes.

3. Assim como foram travados simultaneamente o combate naval de Salamina e, na Sicília, a batalha dos cartagineses (em Himera), sem que nenhuma destas ações tendesse para o mesmo fim; assim nos acontecimentos consecutivos, um fato sucede a outro, sem que entre eles haja comunidade de fim.(64)

4. É este o processo adotado pela maioria dos poetas.

5. Por este motivo, como dissemos, Homero, comparado com os demais poetas, nos parece admirável, pois evitou contar por inteiro a guerra de Tróia, se bem que ela tenha começo e fim. Semelhante argumento correria o risco de ser demasiado vasto e difícil de abarcar num relance; ou então, se a tivesse reduzido a uma extensão razoável, ela teria sido demasiado complicada por tão grande variedade de incidentes. Limitou-se a tratar de uma parte da guerra e inseriu muitos outros fatos por meio de episódios, como por exemplo o *catálogo das naus* e outros trechos que de espaço a espaço dispõe no poema.

6. Os outros poetas, pelo contrário, tomam um só herói em um único período, mas sobrecarregam esta única ação de muitas partes, como faz, por exemplo, o autor dos *Cantos Cíprios* e da *Pequena Ilíada*.

7. Por esta razão, enquanto de cada um dos poemas da *Ilíada* e da *Odisséia* não há possibilidade de extrair senão um ou dois argumentos da tragédia, grande número de argumentos se pode tirar dos *Cantos Cíprios* e oito, pelo menos, da *Pequena Ilíada*, a saber: *O Juízo das armas, Filocteto, Neoptólemo,*

Eurípilo, O Mendigo, Lacedemônicas, Saque de Tróia, Partida das naus, Sínon e As troianas.(65)

CAPÍTULO XXIV
Das partes da epopéia; méritos de Homero

A epopéia deve apresentar ainda as mesmas espécies que a tragédia: deve ser simples ou complexa, ou de caráter, ou patética.

2. Os elementos essenciais são os mesmo, salvo o canto e a encenação; também são necessários os reconhecimentos, as peripécias e os acontecimentos patéticos. Deve, além disso, apresentar pensamentos e beleza da linguagem.

3. Todos estes méritos, o primeiro que os teve disponíveis e os empregou de modo conveniente foi Homero. Cada um dos dois poemas é composto de tal maneira que a *Ilíada* é simples e patética, e a *Odisséia* oferece uma obra complexa (onde abundam os reconhecimentos), e um estudo dos caracteres. Além disso, em estilo e pensamento, seu autor supera os demais poetas.

4. Mas a epopéia é diferente da tragédia em sua constituição pelo emprego e dimensões do metro.

5. Quanto à extensão, indicamos o limite exato: é preciso que o seu conjunto possa ser abarcado do princípio ao fim. Isso aconteceria, se as composições épicas fossem menos longas que as dos antigos e se estivessem em relação com o total das tragédias representadas numa só audição.

6. A epopéia goza de vantagem peculiar no concernente a sua extensão: enquanto na tragédia não é possível imitar, no mesmo momento, as diversas partes simultâneas de uma ação, exceto a que está sendo representada em cena pelos atores; na epopéia, que se apresenta em forma de narrativa, é possível mostrar em conjunto vários acontecimentos simultâneos, os quais, se estiverem bem relacionados ao tema central, o tornam mais grandioso.

7. Daí resultam várias vantagens, como engrandecer a obra, permitir aos ouvintes transportarem-se a diversos lugares, introduzir variedade por meio de episódios diversos; pois a uniformidade não tarda em gerar a saciedade, causa do fracasso das tragédias.

8. A experiência provou que a medida mais conveniente à epopéia é o metro heróico. Com efeito, se, para fazer uma imitação em forma narrativa, se empregasse metro diferente, ou variado, saltaria aos olhos a inconveniência,

9. Visto ser o metro heróico , de todos o que possui maior gravidade e amplidão, sendo por isso o mais apto a acolher glosas e metáforas, e também neste particular a imitação pela narrativa é superior às outras.

10. O iambo e o tetrâmetro são metros de movimento, feitos um para a dança e o outro para a ação.

11. O resultado seria de todo extravagante, se se combinassem estes metros, como fez Querémon.

12. Por este motivo, jamais alguém escreveu um poema extenso que não fosse em verso heróico; e como dissemos, a própria natureza do assunto nos ensina a escolher o metro conveniente.

CAPÍTULO XXV
Como se deve apresentar o que é falso

Sem dúvida, Homero é por muitas razões digno de elogio; e a principal delas é o fato dele ser, entre os poetas, o único que faz as coisas como elas devem ser feitas.

2. O poeta deve dialogar com o leitor o menos possível, pois não é procedendo assim que ele é imitador. Os poetas que não Homero, pelo contrário, ao longo do poema procedem como atores em cena, imitam pouco e raramente; ao passo que Homero, após curto preâmbulo, introduz imediatamente um homem, uma mulher ou outro personagem, e nenhum carece de caráter, e de cada um são estudados os costumes.

3. Nas tragédias, é necessária a presença do maravilhoso, mas na epopéia pode-se ir além e avançar até o irracional, através do qual se obtém este maravilhoso no grau mais elevado, porque na epopéia nossos olhos não contemplam espetáculo algum.

4. A perseguição de Heitor, levada à cena, mostrar-se-ia inteiramente ridícula: "uns imóveis e que não perseguem, e o outro (Aquiles) que lhes acena com a cabeça negativamente". Numa narrativa, esses detalhes estranhos passam desapercebidos.

5. Ora, o maravilhoso agrada, e a prova está em que todos quantos narram alguma coisa acrescentam pormenores imaginários, com intuito de agradar.

6. Homero foi também quem ensinou os outros poetas como convém apresentar as coisas falsas. Refiro-me ao paralogismo. Eis como os homens pensam: quando uma coisa é, e outra coisa também é, ou, produzindo-se tal fato, tal outro igualmente se produz, se o segundo é real, o primeiro também é real, ou se torna real. Ora, isto é falso. Daí se imagina que, se o antecedente é falso, mas mesmo assim a coisa existe ou vem a se produzir, estabelece-se uma ligação entre antecedente e conseqüente: sabendo que o segundo caso é verdadeiro, nosso espírito tira a conclusão falsa de que o primeiro também o seja. Disso temos exemplo no episódio do *Banho*.

7. É preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível,

8. E os assuntos poéticos não devem ser constituídos de elementos irracionais, neles não deve entrar nada de contrário à razão, salvo se for alheio à peça, como no caso de Édipo ignorante das circunstâncias da morte de Laio; e nunca dentro do próprio drama, como na *Electra*, onde se fala nos Jogos Píticos(66) e nos *Mísios*, onde um personagem vem de Tegéia até Mísia, sem proferir palavra.

9. Seria ridículo pretender que a fábula não se sustentaria sem isso. Antes de mais nada, não se deveriam compor fábulas desse gênero; mas, se há poetas que as fazem e de maneira que pareçam ser razoáveis, pode-se introduzir nelas o absurdo, pois o passo inverossímil da *Odisséia*, que trata do desembarque (de Ulisses pelos feaces), não seria tolerável, se fosse redigido por um mau poeta. Mas, em nosso caso, o poeta dispõe de outros méritos que lhe possibilitam mascarar o absurdo por meio de subterfúgios.

11. Quanto à elocução, deve ser muito acurada só nas partes de ação com menos movimento, que não ostentam nem estudos de caracteres, nem pensamentos; um estilo demasiado fulgurante, exibido em toda a peça, deixaria na sombra os caracteres e o pensamento.

CAPÍTULO XXVI
Algumas respostas às críticas feitas à poesia

Sobre os pontos de controvérsia e as soluções para eles, sobre o número e as diferentes espécies de controvérsia, alguma luz derramarão as considerações em seguida:

2. Sendo o poeta um imitador, como o é o pintor ou qualquer outro criador de figuras, perante as coisas será induzido a assumir uma dessas três maneiras de as imitar: como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou dizem que parecem ser, ou como deveriam ser.

3. O poeta exprime essas maneiras diversas por meio da elocução, que comporta a glosa, a metáfora e muitas outras modificações dos termos, como as admitimos nos poetas.

4. Acrescentemos que não se aplica o mesmo critério rigoroso da política à poesia, nem às outras artes em relação à poesia.

5. Em arte poética, são duas as ocasiões de cometer faltas: umas referentes à própria estrutura da poesia; outras, acidentais.

6. Se o poeta se propõe imitar o impossível, a falta é dele. Mas se o erro provém de uma escolha mal feita, se ele representou um cavalo movendo ao mesmo tempo as duas patas do lado direito, ou se a falta se refere a algum conhecimento particular como a medicina ou qualquer outra ciência, ou se de qualquer modo ele admitiu a existência de coisas impossíveis, então o erro não é intrínseco à própria poesia.

7. É com este critério que convém responder às críticas relativas aos poetas controversos. Examinemos primeiro o que diz respeito à própria arte: se o poema contém impossibilidades, há falta;

8. no entanto, isto nada quer dizer, se o fim próprio da arte foi alcançado (fim que já foi indicado) e se, desse modo, esta ou aquela parte da obra redundou mais impressionante, como, por exemplo, a

perseguição de Heitor.

9. Contudo se o fim podia ser melhor alcançado, respeitando a verdade, a falta é indesculpável, pois tanto quanto possível dever-se-ia evitar qualquer falta.

10.Mas sobre qual destes dois pontos recai a falta: a própria arte ou uma causa estranha acidental? A falta é menos grave, se o poeta ignorava que a corça não tem cornos, do que quando ela não foi representada de acordo com sua figura.

11. Se, além disso, a ausência de verdade é criticada, é possível responder que o autor representou as coisas como elas devem ser, a exemplo de Sófocles, que dizia ter pintado os homens tais quais são.

12. Além destas duas espécies de explicação podemos ainda responder pela opinião comum, tal como ela se exprime acerca dos deuses.

13. Pois é possível que esta opinião sobre os deuses não seja boa nem exata, e que seja verdadeira a opinião de Xenófanes(67): "mas a multidão pensa de modo diferente".

14. Talvez também as coisas não sejam representadas da melhor maneira (para a atualidade), mas como eram outrora; por exemplo, quando (o poeta diz) a respeito das armas: "que suas lanças estavam plantadas eretas como o ferro para o alto"; era esse o uso outrora, como é ainda hoje entre os ilírios.

15. Para saber se uma personagem falou e agiu bem ou mal, não devemos nos limitar ao exame da ação executada ou da palavra proferida, para saber se elas são boas ou más; é preciso ter em conta a pessoa que fala ou age, saber a quem se dirige, quando, por que e para que, se para produzir maior bem ou para evitar maior mal.

16. No exame do estilo importa refutar certas críticas, por exemplo, a referente ao uso da glosa (termo dialetal): em *ourhaz men prvton* "primeiro os machos", não devemos interpretar "os machos", mas "as sentinelas". De igual modo, a propósito de Dólon — ele era de aspecto disforme — deve entender-se que ele não tinha um corpo desproporcionado, mas apenas um rosto feio, pois os cretenses exprimem por — de belo aspecto — a beleza do rosto. E nesta expressão*: zvroteron* de *ceraie*, não se trata de servir o vinho "sem mistura", como se fosse para os bêbados, mas sim de misturar mais depressa.

17. O poeta pôde falar por metáforas, como por exemplo em: "Todos os outros, deuses e guerreiros, dormiam a noite inteira"; e logo a seguir diz: "quando olhava para a planície de Tróia... o ruído das flautas e das siringes". Seguramente, "todos" está em lugar de "muitos" por metáfora, pois o termo "todo" contém a idéia de "muito". Também: "a única que não se deita", deve-se entender por metáfora, pois o mais conhecido é o que está só.

18. Pode tratar-se da acentuação.(...)

19. Outras vezes pela diérese, como nos versos de Empédocles: "Depressa se tornou mortal, o que antes tomara o hábito de ser imortal, e as coisas antes puras tornaram-se mescladas".

20. Outras vezes por anfibologia: "as estrelas percorreram boa parte de seu curso; já passaram mais de dois terços da noite; falta apenas o último", pois o termo *plevn*(68) tem sentido duplo;

21. Outras vezes trata-se de certa maneira de falar. Por exemplo, ao vinho misturado com água dá-se o nome genérico de "vinho"; daí se pôde dizer que Ganimedes serve esta bebida a Zeus, embora os deuses não bebam vinho. Os operários que na realidade trabalham o ferro, denominam-se "trabalhadores de bronze"; daí dizer-se "cnêmide de estanho novamente fabricada". Todas estas expressões podem resultar de metáfora.

22 Quando um termo parece provocar uma contradição, importa examinar quantas interpretações ele pode tomar no passo em questão, como, por exemplo, em "a lança de bronze aqui se deteve",

23. seria conveniente verificar de quantas maneiras se pode admitir que a lança tenha se detido. Será esta a melhor maneira de compreender, inteiramente oposta ao método de que fala Glauco,

24. a saber: alguns, sem boas razões, formam idéias preconcebidas, depois põem-se a raciocinar e a decidir pela condenação do que se lhes afigura ter sido dito no poema, sempre que vier de encontro à opinião deles.

25. Foi o que sucedeu a propósito de Icário. Pensa-se que ele foi lacedemônio. Parece portanto absurdo que Telêmaco não o tenha encontrado quando foi à Lacedemônia; mas talvez as coisas se tenham passado de modo diferente, a acreditarmos nos cefalênios. Dizem estes que Ulisses foi à terra deles casar-se, e que se trata de Icádio e não de Icário. É provável que o problema seja proveniente de um equívoco.

26. Em suma, devemos atribuir a presença do impossível à própria poesia, ou ao melhor para a situação, ou à opinião corrente.

27. No que diz respeito à poesia, deve-se preferir o impossível crível ao possível incrível. E talvez seja impossível que os homens sejam tais como os pinta Zêuxis;

28. mas ele os pinta melhores porque o paradigma deve ser de valor superior ao que existe; quanto às coisas irracionais referidas pela opinião, temos de admiti-las tais como são propaladas e

29. mostrar que por vezes não são ilógicas, pois é verossímil que aconteçam coisas na aparência inverossímeis.

30. Quanto às contradições, conforme foi dito, é necessário examiná-las, como se faz com as provas colocadas nos processos, ver se a afirmação refere-se ao mesmo caso e às mesmas coisas e da mesma maneira, se o poeta falou, ele próprio, e por que motivo, e o que pensaria sobre o assunto um homem sensato.

31. Entretanto a crítica tem fundamento, quando se trata do absurdo e da perversidade pura, não havendo então necessidade de se recorrer ao irracional, como fez Eurípedes a propósito de Egeu, ou à maldade de Menelau na peça *Orestes*.

31. As críticas referem-se a cinco pontos: o impossível, o irracional, o prejudicial, o contraditório, o contrário às regras da arte. As refutações devem ser buscadas nos casos enumerados, e são doze.

CAPÍTULO XXVII
Superioridade da tragédia sobre a epopéia

Poder-se-ia perguntar qual das duas é superior à outra, se a imitação épica ou a trágica.

2.Com efeito, se a menos vulgar é a melhor, e se é sempre esta a que se dirige aos melhores espectadores, a que se propõe imitar tudo seria por conseguinte a mais vulgar.

3. Os atores em cena, julgando que o público seria incapaz de sentir caso eles não acrescentassem a interpretação ao texto escrito, às vezes multiplicam os movimentos, semelhando os maus tocadores de flauta que rebolam a fim de imitar o lançamento do disco, ou que arrastam o corifeu, quando acompanham com seu instrumento a representação do *Cila*.

4. As críticas que os antigos atores dirigem a seus sucessores, deveriam aplicar-se à tragédia. Assim, Minisco tratava Calípides de macaco, por causa da gesticulação forçada demais. O mesmo se dizia de Píndaro. Estes últimos são, assim, em relação aos primeiros, o que toda a arte trágica é em relação à epopéia.

5. Esta, segundo se diz, é feita para um público de bom gosto, que não precisa de toda aquela gesticulação, ao passo que a tragédia se destina ao vulgo; e se a tragédia tem algo de banal, manifestamente é de qualidade inferior.

6. Em primeiro lugar, esta crítica não vai endereçada contra a arte do poeta, mas sim contra a do ator, pois que até o rapsodo pode levar a imitação ao ponto de se servir de gestos, como fazia Sosístrato, ou mesmo entremeá-la com o canto, como Mnasíteo de Oponte.

7. Em seguida, não devemos condenar toda gesticulação, nem toda dança, mas só a dos maus executantes, como era censurado Calípides e em nossos dias o são alguns outros, por imitarem mulheres de condição servil.

8. Acresce que a tragédia, mesmo não acompanhada da movimentação dos atores, produz seu efeito próprio, tal como a epopéia, pois sua qualidade pode ser avaliada apenas pela leitura. Portanto, se ela é superior em tudo o mais, não é necessário que o seja neste particular.

9. Em seguida, ela contém todos os elementos da epopéia;

10. com efeito, a tragédia pode utilizar o metro desta última, e, além disso — o que não é de pouca

importância — dispõe da música e do espetáculo, que concorrem para gerar aquele prazer mais intenso que lhe é peculiar.

11. Além disso, sua clareza permanece intacta, tanto na leitura quanto na representação.

12. E mais: com extensão menor que a da epopéia, mesmo assim ela atinge seu objetivo, que é imitar; ora, o que é mais concentrado proporciona maior prazer do que o diluído por longo espaço de tempo – pensemos no que seria o *Édipo* tratado no mesmo número de versos que a *Ilíada*!

13. Além do mais, a imitação em qualquer epopéia apresenta menor unidade que na tragédia. A prova é que, de qualquer imitação épica se extraem vários argumentos de tragédia, de modo que, se o poeta em sua epopéia trata uma só fábula, ela será exposta de modo forçosamente breve, e resultará bem mesquinha, ou então, conformando-se às dimensões habituais do gênero, resultará prolixa. Mas se trata muitas fábulas, ou seja, se a obra é constituída por muitas ações, carece de unidade.

14. Por exemplo, a *Ilíada* comporta muitas partes deste gênero, bem como a *Odisséia*, partes que em si são extensas, e no entanto estes poemas formam um todo da maneira mais perfeita e constituem, no mais alto grau, a imitação de uma arte única.

15. Portanto, se a tragédia se distingue por todas estas vantagens e mais pela eficácia de sua arte (ela deve proporcionar, não um prazer qualquer, mas o que é por nós indicado), é evidente que, realizando melhor sua finalidade, ela é superior à epopéia.

16. Falamos sobre a tragédia e sobre a epopéia, sobre a natureza e espécie das mesmas, sobre seus elementos essenciais, número e diferença dos mesmos, sobre as causas que as tornam boas ou más, enfim sobre as críticas e os efeitos que provocam.

NOTAS

1. Sófron de Siracusa (primeira metade do século V) criou o gênero que se chamava *mímica*, no qual se tentava apresentar uma imitação perfeita da vida.

2. Xenarco era poeta cômico. Não se conhece em que época viveu.

3. Empédocles de Agrigento foi um filósofo do século V.

4. Querémon foi poeta trágico. Viveu no século IV A.C. Diz-se dele que era conhecido como poeta cômico porque introduziu cenas engraçadas em suas peças. Alguns fragmentos de tragédias escritas por Querémon chegaram até nós, entre eles: *Aquiles*, *Tersites*, *Dioniso*, *Tiestes*, *Ulisses*, *Centauros*. Parece que, assim como Homero, cantava os heróis da Guerra de Tróia – a julgar pelos títulos das peças. Na *Arte Retórica*, Aristóteles o elogia por ser bom logógrafo, e fala do prazer que se sentia ao ler suas peças.

5. *Ditirambo* era poesia coral para honrar Dionísio. Segundo o dicionário Aurélio: [Do gr. *dithyrambos*, pelo lat. *dithyrambu*] *S.m.* 1. Teat. e Mús. Nas origens do teatro grego, canto coral de caráter apaixonado (alegre ou sombrio), constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal, ou corifeu, e de outra propriamente coral, executada por personagens vestidos de faunos e sátiros, considerados companheiros do deus Dionísio, em honra do qual se prestava essa homenagem ritualística. 2. P. ext. Composição lírica que exprime entusiasmo ou delírio. .... Parece que Árion (séc. VII A.C.) compôs os primeiros ditirambos para o teatro. Segundo Aristóteles, o ditirambo (coro cíclico acompanhado pela dança, mímica apaixonada, música de flautas, talvez uma narrativa épica) deu origem à tragédia ática, quando Árion organizou o verdadeiro carnaval das comemorações dionisíacas, introduzindo um coro cíclico de cinqüenta personagens, que dançava e, decerto, fazia uma narrativa em celebração ao deus. Os primeiros ditirambos foram transplantados da Ásia Menor para a Grécia. A raiz da palavra Dionísio é trácia: *nisos* — filho. Infere-se que o ditirambo deve ter penetrado na Grécia acompanhando o culto desse deus.

6. Terpandro, poeta lírico dórico— originário duma ilha de Lesbos chamada Antissa— (talvez primeira metade do século VII A.C.), foi autor de composições musicais em que o canto era acompanhado por cítara. Era um tipo de canto religioso hierático, escrito em hexâmetros dactílicos, que se chamava *nomo*. Diz-se que esta foi a primeira associação feita entre a poesia e a música.

7. Polignoto de Tasos (séc. V A.C.), foi pintor ateniense afamado. Pintou "O saque de Tróia" no pórtico (Lesque) Cnídio de Delfos, decorou o Pécile de Atenas.

8. Páuson foi contemporâneo de Aristófanes, que zombou do primeiro na *Acarnenses*.

9. Dionísio de Colofônia. A história grega registra bastante informação a seu respeito.

10. Cleofonte de Atenas (séc. V. A.C.) foi poeta trágico.

11. Hegémon de Tasso era poeta cômico, especialista em paródias. Viveu no século V A.C.

12. Nicócares foi poeta cômico. Viveu no século IV A.C.

13. Timóteo de Mileto foi poeta lírico e músico. Sabe-se que nasceu em 446 A.C., falecendo em 356 A.C. Era cortesão na Macedônia, pertencendo ao séquito do rei Arquelau. Chegaram até nós alguns fragmentos de suas obras.

14. Filóxeno de Citera foi autor dramático e lírico (439 A.C. a 380 A.C.). Fixou-se em Siracuso, na corte de Dionísio. O Velho.

15. Sófocles era de Colono, um demo da Ática. Nasceu em 495 A.C., morreu em 406 A.C. De todo o seu trabalho, chegaram até nós sete tragédias e fragmentos de várias outras, além de fragmentos de um drama satírico.

16. Aristófanes de Atenas, foi poeta cômico. Escreveu 44 comédias, das quais conhecemos 11 apenas, e fragmentos de algumas outras. Viveu entre 427 A.C. e 388 A.C.

17. Epicarmo da Sicília, filósofo e poeta cômico, viveu em fins do século VI A.C. e na primeira metade do século V A.C. Segundo a tradição, o inventor da comédia foi Susarião (século VI A.C.), de Mégara. Entretanto Aristóteles considera que Formis de Siracusa e Epicarmo foram os criadores da comédia.

18. Crônidas de Atenas foi poeta cômico (séc. V A.C.), foi quem deu forma artística ao turanismo de Mégara.

19. Magnete de Icária, poeta cômico que viveu em cerca de 400 A.C. Diz-se que foi o primeiro a receber um prêmio com uma comédia.

20. *Margites* ou *Louco enfatuado de si mesmo*, poema satírico que Aristóteles atribui a Homero, perdeu-se. Aristóteles vê nele a origem da comédia, e na Ilíada e na Odisséia a origem da tragédia.

21. Os cantos fálicos eram farsas mimadas, bastante indecentes, celebradas em cidades como Sicíone. Eram executados por cantores chamados *falóforos*, aos gritos de que sua cantoria não era para as virgens.

22. O arconte-rei era o máximo pontífice religioso. Ficava a seu encargo a organização das representações dramáticas, pois eram um culto público a Dionísio. O arconte escolhia três poetas, dentre todos os concorrentes, para terem suas obras representadas. O coro era concessão do arconte, e ao ser autorizado significava uma espécie de aval para encenar o espetáculo, à custa de um cidadão designado para servir de *corego*.

23. Epicarmo era de Cós. Viveu entre 540 A.C. e 452 A.C. Sua infância e juventude, passou-as em Mégara, na Sicília, que era colônia dória. Quando se tornou poeta, foi viver sob a proteção de Gelão e de Hierão I, tiranos irmãos que admiravam e protegiam os artistas. Epicarmo gostava de criticar os costumes bárbaros do povo siciliano e sua tendência para a gula, e seu objetivo como escritor era claramente moralizante.

24. Assim como Epicarmo, também Fórmis (séc. V A.C.) viveu nas cortes de Gelão e Hierão I. Suidas (séc. X D.C.) afirma serem dele algumas tragédias, cujos títulos cita. Aristóteles considera Fórmis um dos criadores da comédia.

25. Crates de Atenas (sabe-se que faleceu em 424 A.C.), era especialista em criação de tipos característicos, como o Ébrio.

26. Melopéia era a parte da arte musical que se referia à composição melódica, subordinando a música à poesia. Pouco chegou até nós, referente à melopéia. Era uma seqüência de sons musicias dispostos de forma a provocar uma emoção estética harmoniosa, tornando-se, por isso, agradável.

27. Zêuxis de Ericléia viveu em Atenas no final do século V. A.C. Pintava figuras de crianças e mulheres mitológicas.

28. Apenas alguns fragmentos e nomes de personagens chegaram até nós destes poemas cíclicos. Eram conhecidos entre os séculos VII A.C. e V A.C.. Os personagens principais eram Heracles, herói dório, e Teseu, o herói ateniense. Eram coletâneas de poemas, escritas por vários poetas conhecidos, entre os quais sabe-se que estavam incluídos Pisandro de Rodes (séc. VII A.C.), Paníase de Samos (séc. V. A.C.), Baquídiles de Ceos (sécs. VI A.C. e V A.C.)

29. Esse ponto é bastante discutido, porque a Odisséia contém a parte em que Ulisses é ferido na perna por um javali, no monte Parnaso, sendo posteriormente reconhecido por sua ama Euricléia, que o identifica justo ao observar a ferida. Por alguma razão— esquecimento, ou porque a edição de que dispunha não trazia esta cena—, Aristóteles diz que ela não fora mencionada por Homero. Assim também, quanto à loucura fingida por Ulisses, que Aristóteles menciona também não estar presente na Odisséia, a informação é errônea.

30. Refere-se a Herodoto de Helicarnasso, hostoriador das guerras médias (séc. V A.C.).

31. Alcibíades (séc. V. A.C.), ficou famoso por ser belo e leviano, causando sérios problemas à sua pátria.

32. A tragédia de Agatão perdeu-se. O autor foi poeta de renome, pois obteve a vitória de 416 A.C. com sua primeira peça. Agatão fez críticas ao estilo usado por Agatão nas Tesmofórias. Parece que Platão não gostava do poeta, pois erle aparece no *Banquete* fazendo um discurso medíocre.

33. Uma das oito tragédias de Sófocles que não chegaram até nós.

34. Tragédia de Teodectes de Fasélis (sec. IV A.C). Linceu era um dos filhos de Egito. Casado com Hipermnestra, sua prima, uma das cinqüenta danaides, foi poupado pela esposa, quando o pai delas mandou que todas as suas filhas matassem os homens com quem tinham casado. Linceu foi sucessor de seu tio e sogro Dânao, morto pelos argivos em lugar do próprio Linceu.

35. Aristóteles refere-se à Electra de Sófocles. Na peça, Electra já é conhecida por Orestes, antes de o reconhecer.

36. Trata-se da *Ifigênia em Tauris*, peça de Eurípides representada em 410 A.C.

37. *commoz*: lamentação, ação de bater no peito; diálogo lírico entre o coro e alguns personagens em cena, às vezes em versos líricos, outras em versos iâmbicos mesclados aos líricos, em estrofes que iam se sucedendo livremente.

38. Alcméon era filho do adivinho Anfilau. Matou sua mãe, Erífila, por ter ela forçado o marido a ir cercar Tebas, sabendo que a missão era suicida. Mais tarde Alcméon, após abandonar a esposa Alfesibéia para se casar com Calirroe, morreu degolado pelos irmãos de Alfesibéia. Astidamante (poeta que viveu

nos séculos V e IV A.C) sobre Alcméon.

39. Meleagro tomou parte na expedição dos Argonautas e matou, em seguida, ojavali de Cálidon. Também matou os dois irmãos de sua mãe numa briga.desesperada, Em desespero, ela jogou no fogo a tocha em que as Parcas haviam acorrentado o fio da vida de Meleagro. A tocha queima e Meleagro morre com a combustão.

40. Télefo era rei da Mísia. Quando os troianos foram cercados, ele correu a ajudá-los. Nas margens do rio Caíco, foi ferido por Aquiles. Usando a ferrugem da lança de Aquiles, Ulisses curou-o, fazendo que Télefo, por gratidão, se tornasse aliado dos gregos. Havia uma tragédia a respeito desta lenda, denominada *Mísios*, hoje perdida. Também Eurípides e Agatão escreveram tragédias, perdidas, denominadas *Télefo*.

41. Aristóteles censura os críticos do que seriam alguns *defeitos* das peças de Eurípides, em função das regras então codificadas sobre o teatro grego – como a repetição dos mesmos efeitos e meios, intrigas inverossímeis, etc.

42. Egisto aparece nas peças em que Clitemnestra é personagem. No *Ajax* de Sófocles, porém, Teucro, Menelau e Agamenon saem reconciliados pela intervenção de Ulisses.

43. Clitemnestra era filha de Tíndaro e de Leda. Seus irmãos eram Castor e Pólux, e a Helena que, na fábula de Homero, motivou a Guerra de Tróia. Seu marido Agamemnon, ao retornar de Tróia, foi assassinado por ela epor Egisto, que era amante de Clitemnestra. Os filhos famosos de Clitemnestra, Orestes, Ifigênia e Electra, planejam matar a mãe. Ifigênia exclui-se do drama. Orestes, sempre incitado por Electra, mata sua mãe Clitemnestra e o amante desta, Egisto.

44. Alcméon era filho de Erífila.

45. Telégono, filho de Ulisses e de Circe ou de Calipso, tentou devastar a ilha de Itaca, aonde fora lançado por uma tempestade. Ulisses o enfrenta e é morto pelo próprio filho, que não o reconheceu. Sófocles escreveu uma tragédia (desaparecida) sobre o tema.

46. Antígona era filha de Édipo. É condenada à morte por Creonte, por ter sepultado seu irmão Polinice, que o tirano Creonte considerava traidor da pátria. Hëmon, filho de Creonte, suicidou-se porque amava Antígona, com quem ia casar-se. Também a esposa de Creonte se mata, e a injustiça é reparada com estas mortes.

47. Mérope de Acádia, esposa de Cresfonte. Eurípides escreveu uma tragédia a respeito de sua história. O marido de Mérope é assassinado por um tirano, que a desejava e tenta depois obrigá-la a casar com ele. O terceiro filho de Mérope, criado em segredo pelo avô, mata o tirano antes que consiga realizar seu intento.

48. Hele, filha de Atamante, rei de Orcômeno na Beócia, tem um irmão chamado Frixo. Os dois nasceram do primeiro matrimônio de Atamante. A madrasta do casal de irmãos, Ino, os perseguia e Zeus, para libertá-los, enviou um carneiro com velocino de ouro que os transportaria até a Anatólia. Hele caiu no mar que ganhou seu nome, e Frixo chegou à Cólquida. Os maiores dramaturgos da Grécia usaram essa história para compor tragédias, todas hoje perdidas.

49. Melanipo é personagem de uma tragédia de Eurípides, à qual deu o nome. Há um verso dessa tragédia no *Banquete* de Platão. Eurípides compôs outras tragédias usando Melanipo, mas todas foram destruídas.

50. Medéia é uma tragédia de Eurípides. Foi representada em 413 A.C.. Oartifício cênico a que Aruistóteles se refere é o carro alado que Medéia recebe de presente do Sol, puxado por dois dragões.

51. Cárcino de Atenas, poeta trágico (século IV A.C.).

52. *Coéforas* é a segunda obra de uma trilogia escrita por Ésquilo (séc. VI/V A.C.). A primeira peça é Agamenon, a segunda chama-se *Oréstia* e a terceira *Eumênides*.

53. Parece que este Políido é o mesmo Políido pintor, músico e poeta ditirâmbico que viveu no século IV ou final do século V.

54. Teodectes de Fasélis foi poeta trágico e orador. Viveu no século IV A.C. Seus personagens agiam e discursavam em tribunais.

55. As *Fineidas* dizem respeito aos filhos de Fineu, rei da Trácia, que deu ouvidos ao vitupério de sua segunda esposa e mandou vazar os olhos dos filhos de seu primeiro matrimônio.

56. Autor desconhecido.

57. Adivinho célebre, viajou com os argonautas. Sua mulher, Erífila, seduzida pelo feitiço de um colar, descobriu o esconderijo onde ele estava, pois não queria participar da guerra contra Tebas. Aclméon, filho deles, apunhalou a própria mãe por vingança por haver esta descoberto o ardil de Anfiarau..

58. Ajax, filho de Télamon, suicidou-se após um acesso de loucura, provocado porque as armas de Aquiles foram dadas a Ulisses. Após ter matado as reses do rebanho que pertencia ao exército, ele volta a si e se mata. Há uma peça de Sófocles sobre o tema, onde o delírio de Ajax é provocado por uma deusa.

59. Íxion é punido, assim como Ajax, por seu excesso de orgulho. Zeus o leva para o Olimpo, onde Íxion ousa apaixonar-se por Hera. Zeus o precipita no Tártaro, onde tem que mover uma roda em movimento perpétuo. Ésquilo compôs uma peça a respeito deste mito.

60. Ftiótidas eram as mulheres da Ftia, pequena região onde Aquiles reinava. Sófocles escreveu uma sobre respeito o tema.

61. Sófocles e Eurípides fizeram peças sobre a tragédia de Peleu.

62. Este capítulo, de pouca importância no que diz respeito à Teoria Aristotélica sobre a arte poética, está cheio de lacunas no texto original.

63. A obra de Arífrades foi toda destruída e não se tem notícia alguma deste poeta como pessoa.

64. Existem controvérsias a respeito desta interpretação feita por Aristóteles. A historiografia siciliana (Diodoro da Sicília, séc. I d. C) afirma que houve tratados entre Susa, Cartago e a Pérsia, e as expedições não foram, em absoluto, uma coincidência.

65. Infelizmente, *Os cantos cíprios*, escritos em onze livros pelo poeta Estásino de Chipre (do ciclo troiano), foram destruídos. Baseados n'*Os cantos cíprios*, outros poetas gregos construíram várias histórias que se tornaram célebres. *A pequena Ilíada* foi escrita por Lesqueos de Lesbos. Era também um trabalho importantíssimo. Os autores da lista de poemas mencionada por Aristóteles são: *O juízo das armas* — Ésquilo; *Ajax* — Sófocles; *Filocteto* — Sófocles e Ésquilo; Neoptólemo está em *Filocteto* — Sófocles; *Eurípilo (restam fragmentos)* — Sófocles; *O mendigo*, no *Ulisses disfarçado*, está na Odisséia; *Lacedemônias*, *Sínon* — Sófocles; *Troianas* — Eurípides; *Saque de Tróia* — Iofon, filho de Sófocles.

66. Os Jogos Píticos eram celebrados em Delfos, em honra de Apolo, de quatro em quatro anos. Mas não exitiam ainda, no tempo em que Electra viveu.

67. Xenófanes, filósofo eleata de Colofônia. Viveu na segunda metade do século VI A.C. e sua obra trata de teologia, criticando bastante as crendices e o politeísmo populares. Para Xenófanes, Deus é uno, eterno, imortal e espiritual.

68. Significa "a metade" ou "dois terços".